Casalmaggiore,
Scuola di Disegno "G. Bottoli",
particolare della gipsoteca.

Riproducibilità dell'opera d'arte e didattica: i gessi della Scuola di Disegno "G. Bottoli"

Valter Rosa
Conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte di Casalmaggiore

Nella storia della didattica artistica il superamento del tradizionale apprendistato presso la bottega, verso più moderni percorsi di formazione di tipo accademico, è sancito dalla comparsa, fra i materiali di lavoro e di studio, di repliche fedeli e riproduzioni meccaniche di opere d'arte, soprattutto antiche, quali repertori di forme da imitare e modelli con cui misurarsi direttamente, per sottrarsi così in parte alla *maniera* del maestro.

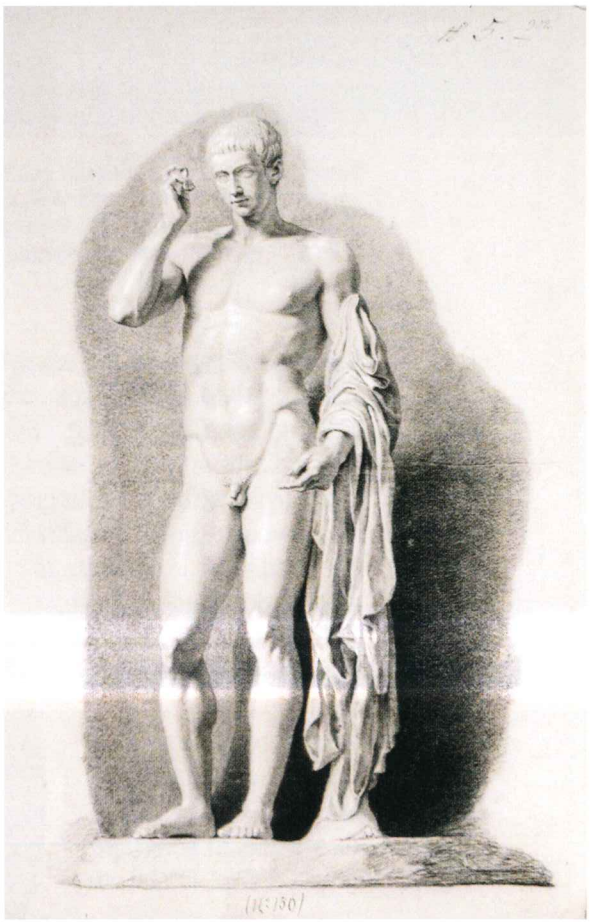
Esempio precoce di questa evoluzione è, per l'Italia settentrionale della prima metà del Quattrocento, la bottega dello Squarcione a Padova, luogo che, per alcuni aspetti, pare già configurarsi come scuola, dove, fra frammenti autentici di sculture e iscrizioni antiche, fanno la loro comparsa calchi e riproduzioni in gesso[1]. Con alle spalle questa formazione, Andrea Mantegna ripropone nella sua casa-atelier mantovana, in un contesto di rinascita dell'antico e di raffinato collezionismo gonzaghesco, cui il Maestro contribuisce in maniera essenziale, l'idea di un laboratorio artistico nel quale la riproducibilità dell'opera d'arte, come testimonia lo stesso Vasari[2], svolge un ruolo fondamentale di trasmissione di modelli, oltre che di promozione personale.

Copie e calchi di opere antiche o moderne, però, al di fuori degli atelier dei pittori e degli scultori, più che una valenza formale (didattico-artistica), continuano ad indicare modelli etico-politici cui intendono uniformarsi principi e signori del Cinquecento[3], legittimando autorità e potere personali. Si possono citare in tal senso, per quanto riguarda l'ambito della pittura, le reiterate copie e varianti del celebre ciclo dei *Cesari* di Tiziano ad opera di Bernardino Campi sia per la corte mantovana, sia per quelle di Sabbioneta e di Guastalla, nelle quali conta, più che l'imitazione fedele, la ripresa a fini ideologici del motivo iconografico[4].

Bernardino Campi, *L'imperatore Tiberio III*, seconda metà del XVI sec., disegno a penna acquarellato, con lumi di biacca (Collezione privata).

[1] Donati 1999, p. 58.
[2] G. Vasari, *Vite*, III, 1828, p. 385.
[3] Per il contesto più vicino all'oggetto di questo discorso, cfr. E. Camilli Giammei, *Il Camerino dei Cesari. L'antico come exemplum etico, civile e antropologico*, in *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, a cura di L. Ventura, Roma 2008, pp. 99-125.
[4] Il disegno di Bernardino Campi qui riprodotto, benché noto agli studiosi di fine Ottocento, è un inedito. Mi riservo di rendere noto con maggiori dettagli questo ritrovamento in altra sede.

Non cambiano i termini del discorso per quanto riguarda le copie scultoree.
È questa inizialmente la cornice ideale per le raccolte di antichità che, sensibilmente accresciute nel corso del Cinquecento, sia presso la corte mantovana, sia nei piccoli ducati dei rami cadetti, duecento anni dopo avrebbero invece costituito per le neonate accademie di belle arti una riserva speciale, un primo formidabile bacino cui attingere al minor costo buoni modelli da imitare. Il pittore casalasco Paolo Araldi, primo maestro del Diotti, riferì ad Antonio Racheli che in gioventù si recava nella Rocca di Sabbioneta, abbattuta dopo il 1786, a cavare "de' bei disegni"[5]. La cittadina gonzaghesca, ormai da tempo in declino, ma non ancora spogliata delle sue vestigia storico-artistiche e per questo frequentata dagli artisti, sino al 1773 aveva conservato la copiosa raccolta di marmi antichi di Vespasiano Gonzaga, gli stessi che, portati a Mantova nel Museo annesso all'Accademia, sarebbero stati replicati attraverso calchi in gesso a costituire, per il tramite dello scultore Giuseppe Franchi, una delle prime significative forniture di modelli per la neonata Accademia di Belle Arti di Brera (1776). A Milano peraltro l'insegnamento artistico poteva già contare da oltre un secolo e mezzo su un prestigioso nucleo di calchi di sculture antiche e moderne presso l'Ambrosiana, nucleo proveniente dalla Casa degli Omenoni, dove nella seconda metà del Cinquecento lo scultore cesareo Leone Leoni aveva formato una notevole raccolta d'arte, intercettando i calchi che, alcuni decenni prima, Francesco I aveva commissionato al Primaticcio e realizzandone di nuovi sulle sculture di Michelangelo. Il cardinale Federico Borromeo, consapevole del valore didattico di questa raccolta, così ne scriveva nel suo *Musaeum* (1625): "Questa straordinaria ricchezza di capolavori potrà essere utile ai giovani che si avviano agli studi di quest'arte, non meno di certo che se avessero le statue stesse davanti agli occhi. È infatti noto che per insegnare i segreti dell'arte valgono i modelli tanto quanto le statue stesse, purché siano riprodotti con assoluta fedeltà, qualità che è noto fu dimostrata da questo artista. Di qui dunque molti vantaggi trarranno i giovani studiosi, potendo usufruire in un'unica sede di tutti i capolavori artistici che di norma sono dispersi in vari luoghi"[6].
Nel corso del XVII e XVIII secolo, nel resto dell'Europa, la pratica del calco e in generale della riproduzione dell'opera d'arte (anche attraverso la calcografia) si diffonde notevolmente arricchendo di capolavori antichi sia raccolte private, sia le nascenti accademie d'arte e gli atelier degli artisti. Si formano così dei veri e propri professionisti del genere, sempre più distinti dai tradizionali scultori-stuccatori che provenivano in gran parte dall'area alto-lombarda e ticinese, attivi lungo le principali direttrici del Barocco, per i quali scagliola e stucco, ancorché impiegati per ornamenti seriali, erano intesi ancora come materiali di creazione originale, non di riproduzione di celebri sculture antiche.
Che il gesso diventi sempre più materiale elettivo nella riproduzione delle opere d'arte scultoree lo si deve alla garanzia di fedeltà dell'impronta e alla finezza con cui si possono riprodurre i più deboli rilievi, raggiungendo una buona e durevole consistenza a fronte di un peso molto ridotto rispetto alla statuaria in bronzo o marmo, oltre al costo decisamente inferiore. Inoltre, azzerando il colore naturale delle opere, esso restituisce l'immagine di una forma epurata dai segni del tempo, sensibile alla luce e particolarmente adatta per le esercitazioni del disegno a chiaroscuro. Rappresenta in tutti i casi un passaggio obbligato prima di accostarsi al disegno dal vero e allo studio del nudo vivente[7].



Giuseppe Diotti, *Germanico*. Saggio per il concorso del 1804 per il Pensionato artistico, disegno a matita e gessetto bianco (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe).

[5] A. Racheli, *Delle memorie storiche di Sabbioneta. Libri IV*, Casalmaggiore 1849, pp. 89-90.

[6] F. Borromeo, *Musaeum* (1625), a cura di G. Ravasi, Milano 1997, p. 57.

[7] Sul significato e l'utilizzo dei gessi nelle accademie e negli atelier, vedi i vari contributi in *Gli ateliers degli scultori* 2010.

Con l'età napoleonica e la concentrazione di capolavori scultorei a Parigi, a seguito delle note requisizioni, e più tardi coi bottini dei marmi greci portati nelle più importanti capitali europee, Londra in testa coi marmi del Partenone[8], si creano dei veri e propri *ateliers de moulages* che diffonderanno su scala europea migliaia di riproduzioni in gesso, soprattutto ad uso delle riformate accademie d'arte e delle scuole di disegno dell'Ottocento.
Ne troviamo una diretta testimonianza nel più antico calco in gesso conservato presso la Scuola Bottoli, datato "London 1823": si tratta di una composizione di fregi classici con centauromachie e amazzonomachie dal tempio di Apollo a Bassae (Phigalia), che riproduce il celebre fregio greco acquistato nel 1814 dagli inglesi e conservato al British Museum[9].

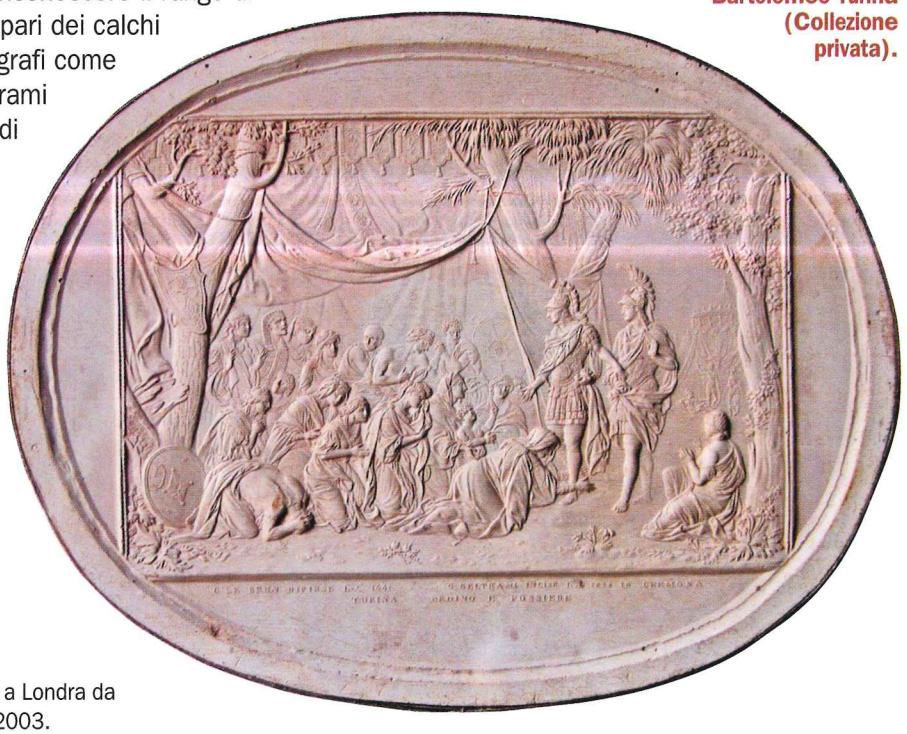
Composizione di fregi classici con centauromachie e amazzonomachie dal tempio di Apollo a Bassae (Phigalia) in Arcadia, 1823. Bassorilievo in gesso su tela (Casalmaggiore, Scuola di Disegno "G. Bottoli").

del calco in gesso è notevolmente mutato: se da una parte la sua esecuzione può essere legata a un professionismo altamente specializzato, ora finalmente codificato e didatticamente illustrato nel manuale di Francesco Carradori (1802), dall'altra, quando è lo stesso artista a curare o seguire l'esecuzione, magari apportando modifiche in fase di montaggio (per le grandi figure o i gruppi scultorei), il calco può assumere il valore di opera d'arte autonoma, talora più autografa del marmo finale, o almeno di replica d'autore, alzandosi così di un gradino rispetto alla grafica di traduzione (si pensi alle incisioni di Rosaspina, Volpato e Morghen) cui verrebbe

***Metodo da tenersi per far le Forme di Gesso, tanto alle Sculture di terra modellate, come in Marmo, e suoi Strumenti necessarj*, da F. Carradori, Istruzione elementare per gli studiosi della scultura, Firenze, 1802.**

A questa versione miniaturizzata che reinterpreta con fine gusto neoclassico i capolavori originari, forse sarebbe più corretto riconoscere il rango di opera d'arte autonoma, al pari dei calchi in pastiglia diffusi da glittografi come il cremonese Giovanni Beltrami per soddisfare le richieste di un collezionismo raffinato, ma non abbastanza ricco da potersi permettere i cammei antichi o i preziosi topazi intagliati dagli specialisti del genere.
Vero è che, in generale, dopo Canova, lo statuto

Giovanni Beltrami, *La tenda di Dario* [da Ch. Le Brun]. Calco in pastiglia dell'originale in topazio bianco del Brasile (1828) intagliato per Bartolomeo Turina (Collezione privata).



[8] Sulla fortuna dei marmi portati a Londra da lord Elgin, cfr. Farinella, Panichi 2003.
[9] Rosa 1996, pp. 262-263.

naturale pensare come corrispettivo sempre nel campo della riproducibilità, per avvicinarsi invece alla calcografia cosiddetta originale.
Gli artisti poi sceglievano generalmente il gesso per presentare le proprie sculture alle esposizioni, in attesa di commissioni per la traduzione in marmo, e troviamo per lo più sculture in gesso anche nelle case-museo dei maggiori scultori dell'Ottocento aperte al pubblico che vi poteva così ammirare la *galleria di modelli*, ovvero il catalogo completo dell'artista, come nel caso del celebre *atelier* di Pompeo Marchesi[10] a Milano.

Lo studio di Pompeo Marchesi. *Veduta prospettica del Gabinetto particolare, ove vedesi la Venere che disarma Amore, offerta in omaggio a S. M. Ferdinando I*, 1838. Incisione dei Fratelli Bramati su disegno di Antonio Rinaldi (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe).

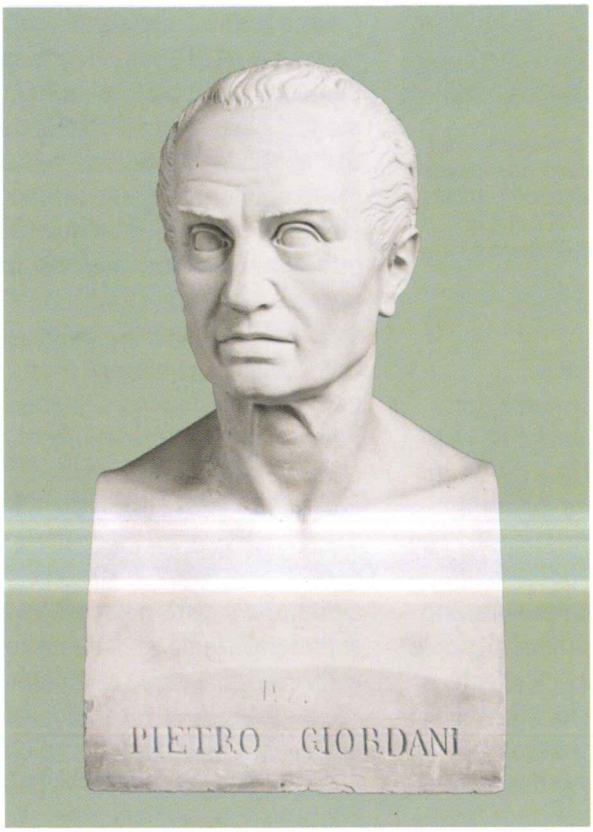
Pure a Casalmaggiore, nella prima metà dell'Ottocento, mentre si andava formando una prima raccolta di ornati e calchi in gesso ad uso della pubblica Scuola di Disegno (forse a partire da un primitivo nucleo settecentesco legato a quella sorta di accademia privata creata nel 1769 dal pittore Francesco Chiozzi)[11], riproduzioni di sculture antiche e contemporanee interessavano ormai la dimensione privata delle dimore signorili. Al livello più alto, nella casa dei nobili Fadigati, dove un giovane Diotti impartiva lezioni di disegno a Barbara Vimercati, moglie del suo secondo mecenate Paolo Fadigati, il corredo artistico principale era costituito da raffinati calchi di sculture del Canova e del Comolli, quasi sicuramente usciti dai loro atelier e dunque di prima mano. Il gesso è del resto congeniale al gusto neoclassico e al culto dell'antico: il candore del materiale e l'idea della forma scultorea come presenza di pura luce, fantasmatica, quindi disincarnata ed ubiqua, si prestano egregiamente a quella sorta di seduta spiritica che è l'allestimento museale dell'*intérieur*. In ogni caso il calco in gesso è da considerarsi, in questa fase, ancora materiale di pregio e la sua presenza ha valore spesso di *status symbol*. È più difficile trovarlo nelle dimore di piccoli possidenti o borghesi, che attestano diversamente un lato di quel gusto attraverso la stampa di traduzione, squadernando nei vestiboli delle loro case padronali la serie delle *Stanze Vaticane* di Raffaello incise da Giovanni Volpato, più tardi affiancate o sostituite dalle stampe dal Correggio della scuola del Toschi.
È più facile trovarlo nelle case dei letterati che in quelle dei professionisti, naturalmente con le eccezioni del caso. Fra i primi si segnala Anton Enrico Mortara[12], della cui gipsoteca si è a lungo favoleggiato, mentre la sua distruzione o dispersione (fra raccolte pubbliche e private) viene attribuita a una credenza diffusa secondo cui il gesso sarebbe portatore di sventura e di morte. Questa forma superstiziosa, apparentemente recente (fine XIX-prima metà del XX sec.), ma piuttosto difficile da valutare in una prospettiva storica[13], sarebbe all'origine della distruzione e dell'abbandono, non solo a Casalmaggiore, di molta scultura in gesso un tempo più diffusa nelle abitazioni. Tutto questo merita una certa attenzione in quanto sembra echeggiarvi un più antico e profondo significato. Che in una pratica moderna del calco, fra esigenze didattiche e riproducibilità dell'opera d'arte, possa essere risorto questo antico sentimento che associa il materiale al tema della morte, può spiegarsi in parte col fatto che la scultura realistica cimiteriale di fine Ottocento, documentabile anche a Casalmaggiore, ha inaspettatamente ristabilito quell'antico nesso fra il calco (la maschera del defunto) e il culto dei morti[14]. Una forma di sopravvivenza di questa relazione si trova anche nelle dotazioni didattiche della Scuola di Disegno "G. Bottoli", dove è però il culto della personalità dell'artista, particolarmente diffuso dagli inizi del XIX secolo ai primi decenni del XX, a giustificare la

[10] Sullo studio Marchesi vedi gli interventi di C. Nenci e e M. Fratelli in *Gli ateliers degli scultori* 2010, pp. 408-418.
[11] Rosa 1996, p. 20 e sgg.
[12] Sull'attività collezionistica del Mortara (Casalmaggiore 1793-1860), patriota, bibliofilo e filologo, ho riferito sinteticamente in Rosa 1996, pp. 32-33.
[13] Tuttavia bisogna ricordare che, su un piano diverso, questa "maledizione" ha riguardato tutta la scultura neoclassica, se si pensa che ancora nel 1946 Roberto Longhi definiva "svarioni cimiteriali" le sculture di Canova. Mario Praz, pioniere della rivalutazione del neoclassicismo (1939), ricorda come fosse ancora possibile al principio degli anni Cinquanta acquistare per cifre modeste delle sculture canoviane dai rigattieri. Cfr. M. Praz, *Gusto neoclassico* (1940), Milano 1990, p. 150.
[14] Sul significato cultuale dei calchi presso gli antichi romani, attestato da Plinio, e sulla rinascita di tale culto nelle maschere mortuarie del Quattrocento, vedi Didi-Huberman 2009, pp. 57-65, 87-105.

presenza di ben due maschere mortuarie del Canova[15], non certo espressioni del bello ideale, ma comunque oggetto di imitazione nei disegni degli anni Trenta.

Maschera mortuaria del Canova, gesso (Casalmaggiore, Scuola di Disegno "G. Bottoli").

Ancora in tema di culto della personalità, ma con diversa valenza, può darsi che si debba sempre al Mortara la commissione allo scultore Pietro Civeri di un'erma con l'effigie di Pietro Giordani (1850)[16], verosimilmente mai tradotta in marmo e di cui, oltre all'esemplare in gesso conservato alla Bottoli, si conoscono altri calchi in diverse collezioni private locali.



Pietro Civeri, *Erma di Pietro Giordani*, 1850, gesso (Casalmaggiore, Scuola di Disegno "G. Bottoli").

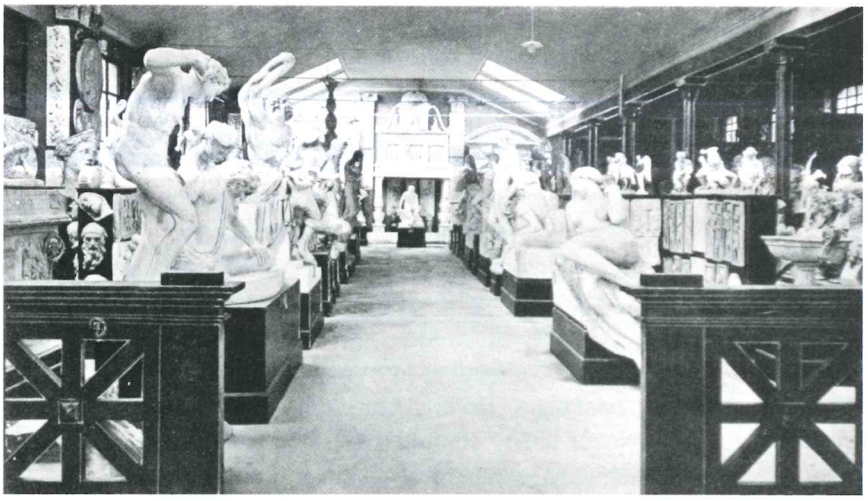
Ciò apre a due ordini di riflessione: da una parte, a fronte della mancanza della versione in marmo o della sua distruzione, il gesso può rappresentare, se non la destinazione ultima del lavoro dello scultore, la sola traccia rimasta che, in quanto tale, assume su di sé il valore di unicità dell'opera. Dall'altra l'esistenza, in un contesto come il nostro, di più esemplari dello stesso calco sembrerebbe denunciare la presenza in loco di un formatore, probabilmente vicino all'ambiente scolastico, più che a quello artistico. Ciò risulterebbe confermato dal ritrovamento in diverse collezioni private di calchi indubbiamente derivati dai gessi della Scuola di Disegno "G. Bottoli", i quali spesso recano i segni di queste operazioni tanto disinvolte, quanto maldestre, quasi mai autorizzate, benché assai diffuse in molte scuole d'arte italiane. È per questa ragione che uno dei pezzi più importanti e forse antichi della gipsoteca "Bottoli", ovvero il busto di Michelangelo, venne patinato color bronzo qualche decennio fa per mascherare i danni causati da un rovinoso calco[17].
Ma al di là di queste operazioni abusive, il legame della scuola con un formatore di fiducia è un fatto scontato, richiamato dalla necessità continua di restaurare opere danneggiate, di sostituirle con calchi più intatti, o di provvedere a un nuovo genere di modelli. Quest'ultima circostanza, nel caso di Casalmaggiore, si è verificata quando, nel periodo postunitario, la cessata pubblica Scuola di Disegno è risorta come scuola operaia ed ha dovuto in parte ricostituire le proprie dotazioni didattiche. La comparsa a quel punto di modelli di stili diversi non può non essere messa in relazione col mutamento del gusto, nella direzione di un eclettismo storicistico, che si registra nell'ornato pubblico (si pensi alle facciate di alcune dimore signorili della seconda metà dell'Ottocento), tenendo conto che le maestranze responsabili (capimastri muratori, decoratori, fabbri e falegnami) sono state addestrate al disegno proprio in quella che più tardi si chiamerà, in omaggio al suo primo insegnante e benefattore, Scuola "Giuseppe Bottoli".
Per comprendere questa evoluzione, risulta quindi di grande interesse non solo riconoscere la fonte da cui è derivato ciascun modello in gesso, ma anche verificare lo stato dei materiali (distinguendo l'antico, il rifatto, il calco di prima o di seconda mano) e le cronologie degli acquisti, alla luce di quei mutamenti che risultano molto più evidenti e leggibili nel contesto delle grandi accademie di belle arti.
Nel corso dell'Ottocento il declino dell'interesse

[15] Il tema del culto del Canova è stato recentemente approfondito nel catalogo della mostra di Possagno *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità Serena grandezza*, Treviso 2008.
[16] Rosa 1996, pp. 265-267; V. Rosa, *Raccolte d'arte a Casalmaggiore. La Scuola di Disegno "Giuseppe Bottoli" e il culto di Pietro Giordani*, in "Panorama Arte", n. 11, maggio 2001, pp. 33-36.
[17] Rosa 2006, pp, 264-265. Il busto venne acquistato nel 1936 presso lo studio di Aldo Carpi a Milano.

per il classicismo greco-romano, a vantaggio della riscoperta dell'arte lombarda e di quello straordinario campionario decorativo-scultoreo costituito dalla Certosa di Pavia, segna infatti la comparsa e diffusione di nuovi repertori di calchi e la fortuna, in particolare, di uno straordinario formatore e fornitore di Brera come Pietro Pierotti, una fortuna che travalica ampiamente l'ambito dell'Accademia milanese[18]. Un suo calco firmato e datato[19] – si tratta qui del particolare dell'Arca dei santi Pietro e Marcellino nel Duomo di Cremona – si trova pure fra i gessi della Scuola "Bottoli".

Pietro Pierotti, Frammento dell'Arca dei santi Pietro e Marcellino nel Duomo di Cremona, 1875, calco in gesso (Casalmaggiore, Scuola di Disegno "G. Bottoli").

Che un formatore firmi l'opera come un artista firma la propria scultura, appare come una garanzia di un lavoro accurato e di una copia conforme all'originale, ma anche come una riprova dell'alta considerazione che viene attribuita all'oggetto calco, soprattutto prima della diffusione della fotografia ad uso didattico. Per quanto riguarda Pietro e Edoardo Pierotti (padre e figlio), va rilevato che la loro intensa collaborazione con l'Accademia di Brera ed altre istituzioni artistiche e museali europee, li portò ad accumulare un ingente patrimonio di matrici e di calchi, ammontante a circa tremila modelli che inutilmente Edoardo tentò di donare allo Stato italiano, e che nel 1907, vennero acquisiti da Carlo Campi. Questi, a sua volta accreditato formatore dal 1870 e collaboratore di numerosi scultori milanesi, proprio accanto a Brera aveva aperto una gipsoteca come "Museo Campi", ad imitazione di analoghe iniziative museali sorte in alcune capitali europee nelle quali le finalità didattiche non erano disgiunte da quelle commerciali. Va ricordato che la legge del 1902 sulla tutela del patrimonio archeologico e artistico, vietando di tirare i calchi dagli originali, metteva al contempo gli istituti d'arte e le accademie nella condizione di poter fare commercio di calchi attraverso i propri esemplari, stilando, su invito del Ministero, degli elenchi dei gessi posseduti con indicazione dei prezzi delle eventuali riproduzioni[20]. Ma per una scuola mettere in campo questo tipo di attività significava doversi appoggiare ai laboratori dei formatori professionisti che vedevano così crescere il loro giro di affari. Tuttavia nel Novecento, soprattutto dopo la prima guerra mondiale, la didattica artistica nelle accademie subisce notevoli cambiamenti col risultato di un ridimensionamento del ruolo della copia dai gessi nel tirocinio formativo, e di una sua progressiva cancellazione. Non così però avviene nelle scuole di disegno operaie o professionali che per numero e bacino d'utenza rappresentano nel Ventennio un fenomeno davvero imponente e che determinano una forte domanda di esemplari in gesso per lo studio principalmente dell'ornato, ma non solo. Questo spinge un imprenditore come Antonio Vallardi ad acquisire i circa seimila modelli del "Museo Campi", nel frattempo passati all'Unione



La Gipsoteca Vallardi. Da "Milano", anno LII, n. 12, dicembre 1936.

[18] Sul notevole rilievo dell'impresa vedi il saggio di D. Trento, *Copie e calchi in Certosa per la storia dell'arte lombarda*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio con L. Lodi e M. Mapelli, atti del convegno, 22-23 giugno 2005, Milano 2008, pp. 425-451.

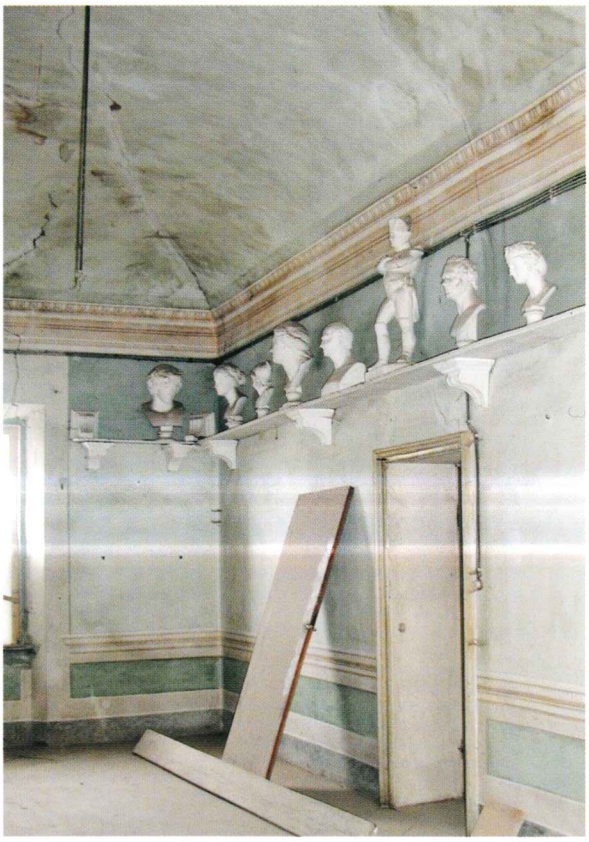
[19] "P. Pierotti – Milano / Palazzo Brera / formò in Cremona nel Duomo 1875", così risulta inciso sul verso (Rosa 1996, p. 268).

[20] Cfr. A. Musiari, *I calchi da opere classiche*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Firenze 1997, pp. 181-182.

Nazionale per l'Educazione Popolare, e ad aprire una propria gipsoteca, allestita in luminose gallerie in un edificio appositamente costruito dall'architetto Alfonso Du Bois di fronte allo stabilimento della sua casa editrice, in via Stelvio a Milano. Ormai lontana dallo spirito con cui si erano formate le "sale dei gessi" nelle accademie, ma costituitasi come una vera e propria "gipsoteca cittadina", dove, accanto ai capolavori della scultura classica e rinascimentale, si poteva ammirare, con notevole risparmio di tempo, il meglio della scultura lombarda e milanese, la Vallardi era anche una delle mete dei turisti stranieri, in particolare americani, "che dopo la visita tornano al di là delle Alpi o degli Oceani portando a ricordo d'Italia, il "Crepuscolo" o la "Notte" di Michelangelo, lo "Spartaco" del Vela, un busto di Donatello, la "Venere" di Milo o la testa del Colleoni del Verrocchio, non importa se gettate nel gesso o scolpite nella candida grazia del marmo"[21]. Il fenomeno del resto, benché ormai culturalmente svilito, non era certo nuovo, risalendo almeno ai tempi del Grand Tour. Il laboratorio della Gipsoteca Vallardi svolgeva però una funzione essenziale per l'insegnamento "dotando di modelli preziosi quelle scuole d'arte caldeggiate dal Regime". È noto che la stessa Scuola di Disegno di Casalmaggiore, fra il 1927 e il 1936, si rivolse ripetutamente alla ditta Vallardi per arricchire e aggiornare le proprie dotazioni di gessi. Va rilevata in particolare la scelta operata, in pieno gusto novecentista, di calchi da sculture (per lo più teste e busti) del Quattrocento fiorentino che, ancora oggi, costituiscono uno dei nuclei più significativi della gipsoteca "Bottoli". Si registra anche in questo contesto provinciale e a questo livello primario dell'educazione al disegno, l'esaurirsi del valore normativo dell'ornato classico e, dopo l'ondata liberty, il proliferare di contaminazioni stilistiche che al perdurare di un gusto secessionista sovrappongono neoquattrocentismo e neomichelangiolismo, ad uso ormai della sempre più diffusa scultura in cemento. È in tale ambito che vanno cercati i nuovi formatori, dalle inclinazioni artistiche coltivate sui banchi della "Bottoli", ma dalla professionalità legata fortemente ai nuovi cantieri edilizi. Il caso dello scultore Guido Germani è emblematico, in quanto egli risulta attivo sia come restauratore di gessi antichi[22], sia come formatore, replicando molti gessi della "Bottoli" per una ristretta cerchia di piccoli clienti animati forse più dal desiderio di emulare le estetizzanti ambientazioni del Vittoriale, che da un reale interesse storico-artistico. Scultore in terracotta, Germani fu presto assorbito dall'attività familiare, orientata, fra l'altro, alla più corsiva scultura in cemento da giardino che nelle dimore della piccola borghesia ha ormai sostituito la terracotta e la pietra di Vicenza.

Cambiati dunque i tempi ed esauritosi il ruolo formativo delle scuole operaie, è parso urgente agli ultimi insegnanti della Scuola "Bottoli" e custodi del suo patrimonio didattico porsi finalmente il problema della conservazione dei gessi, ormai svincolati dalla didattica, provvedendo alla loro protezione in un'apposita grande vetrina. La gipsoteca ci appare così oggi nel suo complesso come un oggetto storico, degno di studio, di tutela e di valorizzazione, all'interno di un percorso di progressiva musealizzazione delle raccolte didattiche di palazzo Martinelli. Alla prima sommaria inventariazione del 1996[23], affiancata da alcuni approfondimenti catalografici dei pezzi ritenuti di maggior pregio, deve ora far seguito una più scientifica ricognizione, alla luce dell'ormai abbondante letteratura artistica in tema di gipsoteche cresciuta negli ultimi quindici anni, non solo in Italia[24].

Bisognerà inoltre approfondire la conoscenza del collezionismo locale e del valore che ha rivestito il calco in gesso, specie a fini didattici, negli studi



La galleria dei gessi di casa Marchetti a Casalmaggiore prima del restauro.

[21] R. C. 1936, pp. 455-458.

[22] Si deve a lui il restauro della *Testa autoritratto* del Canova, donata nel 1936 dal Molossi ed oggi collocata nel Museo Diotti.

[23] Rosa 1996, pp. 261-278.

[24] Segnaliamo, fra l'altro, gli ormai annuali incontri di studi sul tema delle gipsoteche promossi dalla Fondazione Canova di Possagno.

degli artisti. In tal senso la recente scoperta della "galleria dei gessi" di casa Marchetti, miracolosamente superstite nel suo assetto apparentemente ancora ottocentesco, specie per la caratteristica mensola su cui, come negli atelier degli artisti, sono stati allineati busti e frammenti scultorei[25], ha fornito un indizio prezioso nella ricostruzione dell'atelier del pittore neoclassico presso il Museo Diotti, dove il valore normativo di calchi e stampe calcografiche è immediatamente verificabile con le prove del Pensionato artistico romano.

Museo Diotti. Un angolo della sala dedicata alla formazione accademica e alle prove del Pensionato romano con alcuni gessi in deposito dalla gipsoteca della Scuola di Disegno "G. Bottoli".

Casalmaggiore, Scuola di Disegno "G. Bottoli", gipsoteca.

BIBLIOGRAFIA

Diffusione di copie e calchi dall'antico:
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1800*, Torino 1984.
V. Farinella, S. Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, con un saggio introduttivo di S. Settis sulla "Acropoli futura", Roma 2003.

Storia, significato e funzioni dei calchi in gesso:
F. Donati, *La gipsoteca di arte antica*, Pisa 1999.
G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino 2009.

Tecnica del calco:
F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* (1802), a cura di G. C. Sciolla, Treviso 1979.
M. Fagioli, G. Perugini, B. Sodini, Tecniche del calco e della formatura in gesso, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca* [dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze], a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud e M. Mastrorocco, Firenze 1985, pp. 247-258.
F. Donati, *Note tecniche di formatura. Altri materiali oltre il gesso*, in *La gipsoteca di arte antica*, Pisa 1999, pp.109-142.

Gipsoteche e didattica:
R. C. [R. Calzini], *I seimila modelli di una gipsoteca cittadina*, in "Milano", anno LII, n. 12, dicembre 1936, pp. 455-458.
A. Caputo Calloud, *Cultura, didattica, mercato del calco in gesso*, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca* [dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze], a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud e M. Mastrorocco, Firenze 1985, pp. XV-XXX.
V. Rosa, *La Scuola di Disegno "Giuseppe Bottoli". Storia e patrimonio*, Casalmaggiore-Castelvetro Piacentino 1996.
Gipsoteche. Realtà e Storia. Atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Guderzo, Possagno, 19-20 maggio 2006, Treviso 2008.
Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno 24-25 ottobre 2008, a cura di M. Guderzo, Possagno 2010.

[25] Colgo l'occasione per ringraziare il gentile proprietario che mi ha consentito di scattare alcune foto durante i lavori di restauro della casa. Fra le sculture presenti, una testa di Antinoo, una Niobe, un modello anatomico di cavallo, un Ercole Farnese di piccolo formato, la testa di Napoleone del Canova, quella di Diotti del Manfredini e quella di Giordani dello scultore locale Pietro Civeri. Sull'origine di questa collezione e sulla presenza di alcuni pezzi d'interesse didattico, riferirò in un prossimo studio sul collezionismo a Casalmaggiore nella seconda metà dell'Ottocento.